

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Cilt: 11, Sayı:1, 2009

Demokratik İdealden Gösteri Toplumuna: Don Delillo'nun *Mao II* Adlı Eserinde Birey, Yazar ve Terörist İlişkisi

Mehmet Büyüktuncay

Özet

Batı toplumlarında sanayi kapitalizminden endüstri sonrası kapitalizme geçildiğinde insan yığınları üzerinde egemenlik kurma biçimleri de tıpkı ekonomik etkinlikler gibi nitelikçe değişikliğe uğramıştır. Üretim odaklı toplumsal disiplinden tüketime dayalı hakimiyet biçimlerine ve merkezi iktidardan gündelik hayata yayılmış iktidar pratiklerine geçişin gözlemlendiği dönem toplumunda medya ve görsel anlatılar da hakim iktidar biçimini pekiştiren birer araçtır. Medyanın ve görsel unsurların yaygınlığı bireyi topluma politik katılım, baskıcı kültür pratiklerine direniş ve özgünlüğünü koruma sorumluluklarından soyutlamıştır. 'Gösteri toplumu' olarak adlandırılan bu toplum bireyin demokratik gücünü yitirdiği medya egemenliğindeki tüketim merkezli endüstri sonrası Batı toplumunu niteler.

Amerikalı yazar Don DeLillo Mao II adlı romanında medyanın ve görüntü politikalarının temel kapitalist iktidar araçları olarak işlev gördüğü bir toplumda demokratik idealden sapmayı kitleleşme, aynılaşıma ve benliksizleşme kavramları üzerinden gösterir. DeLillo'nun eserinde birey ve yazar figürlerinin temsil ettiği Batı liberal demokrasileri ile terörist figürünce temsil edilen Doğu totalitarizmlerinin kullandıkları iktidar araçları bakımından gittikçe birbirleriyle benzeştikleri görülür.

Bu çalışmanın amacı DeLillo'nun eserinde geç dönem kapitalist toplumunda medya ve imaj politikaları aracılığıyla gerçekleşen kültürel hegemonya sürecinin aşamalarını irdelemektir. Bu doğrultuda ilgili saptamalar eserdeki temel sorunsal olan birey, yazar ve terörist ilişkileri üzerinden belirlenecektir.

Anahtar Sözcükler: *gösteri toplumu, medya anlatıları, görsel politikalar, demokrasi, kitlesel tahakküm, doğu totalitarizmi*

From the Democratic Ideal to the Society of Spectacle: The Relationship Among the Individual, The Writer And The Terrorist Figures in Don Delillo's Mao II

Abstract

In the contemporary Western societies, the ways of establishing domination on human masses have shifted from the production-based social discipline in the industrial capitalism to the disseminated practices of power in the post-industrial capitalism. Media and visual politics, which are among political devices that intensify the use of power in the post-industrial societies, have banished the individual from the duty of political participation, resistance to dominant cultural practices and protection of his authenticity. 'The Society of Spectacle' defines the media-ridden post-industrial consumer society where the individual is cut off from his democratic potential.

In his novel Mao II, American author Don DeLillo scrutinizes the role of the media and visual politics as major devices of power in the contemporary society; and displays the deviation from the democratic ideal via such concepts as mass society, homogenization and depersonalization. It is overtly observed in the novel that Western liberal democracies, represented by the figures of the individual and the writer, loses the critical distance to the Eastern totalitarianisms, represented by the figure of the terrorist, in terms of the devices of political power they utilize.

The aim of this study is to analyze and enlighten the stages of cultural and ideological hegemonization in the late capitalist societies through media and image politics. Therefore, evaluations of the issue will proceed in consideration of the major problematic in the relationship among the individual, the writer and the terrorist.

Keywords: *the society of spectacle, media narratives, visual politics, democracy, domination of the masses, Eastern totalitarianism.*

I. Giriş

18. yüzyıl sonlarından 20. Yüzyıl modernizmine kadar süregiden dönemde Batı toplumlarında sanayi kapitalizminin siyasal ve kültürel alanda getirdiği baskıcı tutum kültür ve sanat alanlarında derin tepkiler bulmuştur. Sanayi kapitalizminin kamusal alana ve bireye dayattığı tek tipleştirici yaşam sahası ve davranış modelleri, kökenleri Romantik döneme dek uzanan liberal hümanist geleneğin bireysellik, özgürlük ve özgünlük idealleriyle çatışma halindedir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren geç kapitalizmin tüketime bağlı ekonomisi erken sanayi kapitalizminin üretim sahasında kurduğu denetimci egemenliği bu sefer kamusal alan üzerinde tüketim yoluyla pekiştirmiştir. Tüketim toplumunda tüketim nesneleri adeta fetişlere dönüşmüştür ve tüketim, egemen kültürde temel toplumsal eylemlerin başında gelmektedir. Endüstri sonrası (post-industrial) kapitalizm olarak da adlandırılan bu dönemde kültürel üretim ve biçimlerin görüntü teknolojileri, imaj politikaları ve kitlesel medya tarafından sonsuzca yinelenip dolayımlanması sonucu birey ve toplum arasındaki etkileşim de aynı teknik üretimin dolayımından geçmektedir. Böylelikle insan ilişkileri ve insanlar arası iletişim de tıpkı birer meta gibi seri üretilen imge ve medya görüntüleri haline dönerek işlevsiz kılınmış ve demokratik toplumu oluşturma potansiyelini kaybetmiştir. Medya gösterileri çağında birey kitleye, özgürlük kapitalist kültür mekanizmalarına tabiiyete, özgünlük ise seri çoğaltımın hakim kıldığı aynılığa yenik düşmüştür.

İşte çağdaş kapitalist toplumlardaki bu kültürel ve demokratik edilgenlik durumunu Fransız düşünür Guy Debord'un *gösteri toplumu*¹ terimiyle karşılıyoruz.

Gösteri toplumu endüstri-sonrası toplumlarının imaj yoğunluğuna ve meta görselliğine doygun hale geldiği durumu tanımlar. Bu görsel imge üretimi o denli fazladır ki Debord'un gösteri olarak adlandırdığı durum toplumdaki bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini anlatan bir ifade halini alır: "Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir"². Gösteri toplumunda seri çoğaltım yoluyla elde edilen kültürel üretim özünde kapitalist tahakkümün estetize edilmiş şeklidir. Kamusal alanda görüntü üretimi meta üretimiyle eşgüdümlü olarak yürütülür ve bu görüntülerin tüketimi aracılığıyla toplum egemen kapitalist aygıtı tabii kılınır. Bu anlamda Debord'a göre gösteri, "sayıları giderek artan imaj-nesneleri doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun *esas üretimidir*" (Debord, 2006: 40). Bu durumda gösteri toplumu, Romantizmin Modernist estetik ve politikaya mirası olan, özgür birey, katılımcı yurttaş, öncü sanat ve hatta devrimci romantik gibi demokratik ve ilerici kavramları etkisizleştirerek kendi içinde zararsız bir konuma yerleştirir.

Amerikalı yazar Don DeLillo *Mao II* adlı romanında yukarıda adı geçen Amerikan liberal demokratik ideallerinin çağdaş kapitalist toplumda kademeli olarak yok oluşunu ve bunların gösteri toplumunda aldığı son şekli resmeder. DeLillo'nun bu yapıtı inzivaya çekilmiş bir yazar olan Bill Gray'in; Gray'in yardımcıları Scott Martineau ile eski bir Moon tarikatı üyesi Karen'in; Gray'i uzun inzivasından kurtarmaya gelen İsveçli fotoğraf sanatçısı ve mülakatçi Brita Nilsson'un ve Lübnan iç savaşında Maocu teröristlerce rehin tutulan İsviçreli şair Jean-Claude Julien'in hikayesini anlatır.

¹ the society of spectacle

² Guy Debord, *Gösteri Toplumu*. çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent. (İstanbul: Ayrıntı, 2006) s. 36.

Roman kitle kültürünün boğucu tekdüzeliğini ve bireyin kitleler içinde yabancılaşmasını konu edinirken aynı zamanda egemen kültüre direnen politik özneler olarak yazar ve terörist figürlerinin rollerini egemen kültürle olan ilişkileri içinde irdeler. Bu çalışma DeLillo'nun çağdaş Amerikan toplumunda dejenere olan demokratik değerleri kültürel dinamikler açısından ortaya koymasını ele alacaktır. Bu anlamda roman kapsamında gösteri toplumunun politik muhalefeti nasıl sindirdiği ve medya gösterileri aracılığıyla politik figürleri ne ölçüde kendi mekanizmalarına dahil ettiği bu incelemenin temel eksenini oluşturmaktadır.

II. Kitlel Tahakküm, İmaj Politikaları Ve Bireyin Çözülüşü

Roman “Yankee Stadyumu’nda” başlıklı kısa bir giriş bölümüyle açılır. İlk sahnede, Moon tarikatınca bir beyzbol stadyumunda düzenlenen ve altıbin beşyüz çiftten oluşan toplu düğün töreninde Karen Jenny ve Koreli eşi Kim’in nikahlarının diğer çiftlerle birlikte Efendi Moon tarafından kıyılmasına şahit olunur. Evlenen çiftler Efendi Moon’un müritleridir ve onu “moleküler düzeyde” (14) tanıyıp öğretisini içlerinde yaşatmaktadırlar. Kitlel kalabalığı tam bir uyum içinde meydana getiren çiftler aslında kimliklerini kitlenin ülküsüne teslim etmiş kayıp benliklerdir. Öyle ki Efendi Moon müritlerinin adına kimin kiminle evleneceğine karar vermekte, onların kaderlerine hükmetmekte ve işin aslında “onları özgür irade ve bağımsız düşüncenin zahmetinden” kurtarmaktadır (15). Ne ironiktir ki, ilk kez nikâh töreninde evlenirken bir araya geldiği ve Amerika’yı yeni tanımakta olan Koreli eşine stadyumdan bahsederken beyzbol Karen’a “bir çeşit ülkeme hoş geldiniz anlamı veren biçim yalınlığını, demokratik gürültü patırtıyı” (16) çağrıştırır. Halbuki bu olumlu çağrışımlara yol açan beyzbol oyunu da, beyzbol stadyumundaki bu büyük tarikat töreni de romanın en başından kitle kültürü ve kitlel tahakküm fikri üzerine bir im koyar.

Bu kitlel histerinin asıl nedeni çağdaş toplumun büyük kalabalıklarında kaybolma tedirginliği yaşayan insanların benliklerini tehlikede görerek kimliklerini pekiştirebilmek amacıyla kendilerini daha büyük bir bütünün parçası haline getirebilmektir.

Böylelikle şehir yaşamının ruhsuz kalabalıklarından kaçarak kendilerine birer sığınak yaratırlar. Romanın giriş bölümüne damga vuran bu arayışa roman iki yönden yaklaşır. İlki tıpkı Moon müritlerinin yaptığı gibi bireysel iradede vazgeçip benlik duygusunu otoriter bir figüre adanmışlıkla pekiştirmektir. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu yolu tercih eden kalabalıkların, Ayetullah Humeyni, Mao ve terörist lider Ebu Reşit gibi iktidar figürlerince nasıl tahakküm altına alınıp güdümlendiği ortaya konacaktır. Diğer çözüm yolu ise marjinal bireyselliğe saplanıp kalabalık kitlelerinden kaçmak adına adeta toplumdan tecrit olmaktır ki bunun en güzel örneği de roman yazarı Bill Gray'dir. Kendi evreninde ördüğü duvarların ardına saklanan Gray işlevsizleştirilmiş bir yazar, entelektüel yönü ve tavrı törpülenmiş bir yazıcıdır. Don DeLillo bu romanda her iki alternatifin de açmazlarını ortaya koyarak gösteri toplumunun kendini idame ettirirken kendine aykırı gelen paradigmaları nasıl bertaraf ettiğini gösterir.

Bireysel iradenin kitle dinamiklerine teslimi Karen örneğinde oldukça travmatik bir şekle bürünmüştür. Evlendikten kısa bir süre sonra Efendi Moon'un emriyle misyonerlik görevine gönderilen eşinden ayrılan Karen akıl hastanesinde tedavi görmek zorunda kalır. Tedavisi bitip taburcu olduğunda ise topluma ve kendine tamamıyla yabancı bir kişi olmuştur. Benliği silinmiş, "programlanmış," ve "beyni yıkanmış" (81) bir halde topluma karışmaya mahkumken, Bill Gray tarafından himaye altına alınmış ve onun yardımcılığıyla görevlendirilmiştir. Bill'in evinde Scott Martineau ile birlikte yaşayıp yazarın rutin işlerini hallederler ve yazı işlerini düzenlerler. Her ne kadar geri dönüş sürecini nispeten kolay atlatmışsa da halen içinde bir yerlerde kutsal bir bütünün parçası olma arzusu ağır basmaktadır.

Bu ihtiyaç Karen'ın Bill'in banliyödeki korunaklı evinden çıkıp New York gezintileri yaptığı sırada kendini keskin bir şekilde belli eder. Özellikle de Bill'in yayıncısı Charlie Everson'un çağrısına uyarak Beyrut'ta rehin tutulan İsviçreli şairi kurtarmayı görev edinmesi ve ortadan ansızın kaybolup Lübnan'a gitmek için yola çıkmasından sonra Karen'ın şehir gezintileri artar.

Bununla birlikte de şehirdeki dağınık, amaçsız ve yönünü şaşırılmış insan güruhunu gözlemlemesiyle Karen’ın yabancılaşmış bilinç durumuna gelgitleri iyice belirginleşir. Zira bu insan güruhu kendisinin bir zamanlar Moon tarikatındaki adanmışlık tecrübesine taban tabana zıt bir görüntü çizer. Ayyaşlar, serseriler, uyuşturucu tacirleri, fahişeler ve evsizler gibi genelde ekonomik sistemden dışlanmış kimseler Karen’ın gezintilerinde karşılaştığı kalabalıkların temel unsurlarıdır. Tompkins meydanında uyuşturucu satıcısı Ömer’le karşılaşması yaşamın kıyısında hapsolmuş bu insanların acılarına daha yakından şahit olabilmesi adına bir fırsattır Karen için. Buna ek olarak Karen kitlese tüketimin ürünü olan çöp yığınlarını da gözlemleyip karıştırmaya başlar. Kimi çöp poşetlerini içlerinde işe yarar bir şeyler bulabilirler umuduyla evsiz barınaklarının içine boşaltır, kimilerinin de içini boşaltıp poşetini kendine saklar. Karen, sokak yaşamı ve ezilen insan yığınları karşısında derin bir acı duyar ve tam anlamıyla bir diğerkâmlık (altruizm) psikolojisine bürünür. Bu dünyada yalnızca “mesih tarafından damgalananlar hayatta kalacaklardır” (148) ve insanları bu gerçekle tanıştırap onları kurtarmak Karen’ın yeni görevidir. Onun bu ruh hali müritlik günlerine olan özlemini anlatır ve dolayısıyla onu romanda ‘yığın insanı’ kategorisine oturtur. İçinden şöyle geçirir:

*Görevimiz, ikinci doğuş için
hazırlanmaktır.
Bütün dünya evrensel bir aile
olacaktır.
Bizler, sözettiğim o uzaklardaki
adamın manevi ailesiyiz.
...
Mutlak egemenliğin kollarında bütün
kuşkular yok olacaktır (171).*

Karen’ın aşırı bir bireysellik ve bunu takip eden bölünmüş benlik tecrübesi ile dinsel psikoz sonucu yığına ve otoriteye teslim oluşu arasındaki salınımında yığınlara aidiyet duygusu ağır basar. İşte bu yüzden Karen’ı kitle toplumunun tipik bir örneği kabul eden Bill, bir sohbet sırasında Karen’a “Sen kendin gelecekten geliyorsun” (86) yorumunda bulunur ki bu yargı aslen romanın giriş bölümünün son cümlesiyle aynı tınıya sahiptir:

“Gelecek kalabalıklara aittir” (24). Karen’in romandaki rolü işte bu yığın oluşumlarına ışık tutmaktır ve bu görevini televizyon izleyerek sürdürür. Şöyle ki Bill’in yardımında olmadığı zamanların çoğunda televizyon izlerken karşılaştığı görüntüler hep insan yığınlarının trajedileri ya da kitlesel eylemlerdir. Kendi karakteri ekseninde, tüm yığın hareketlerinden televizyon aracılığıyla haberdar olur. Sırasıyla Pekin’in Tiananmen Meydanı’ndaki Mao karşıtı gösteri, Tahran’da Ayetullah Humeyni’nin cenaze töreninde yas tutan ve dövünen kalabalıklar, Hillsborough futbol stadyumundaki izdihamda birbirini ezen insanlar ve Çin’deki bir Hristiyan tarikatı ayini bu görüntüleri teşkil eder. Olayın ilginç yanı Karen’in bu görüntüleri izlerken farklı amaçlar etrafında toplanmış bu insan yığınları ile empatik bir ilişki kurmasıdır. Özünde asıl önemli olan onun şu ya da bu kitle ile yakınlık bağı kurması değil genel anlamıyla kalabalığa ait olma tutkusudur. Aslında tüm bu anların Karen tarafından izlenmesi bile romanın kitle tahakkümü konusundaki savı bakımından başlı başına manidardır. Çünkü ilkin, adı geçen dini ve politik liderlerin totaliter erki altında toplanan kalabalıklar ile Karen’in New York gezintilerinde gördüğü alışveriş kalabalıkları ve yabancılaştırmış güruh bir anlamda aynı karede buluşur. Bu anlamda merkezileşmiş iktidarın kamuyu egemenlik altında tutmasıyla kapitalist aygıtın insanları yabancılaştırmış birey kitleleri olarak kontrol altında tutması arasında bir fark yoktur. Diğer bir deyişle, özgür seçim ve Amerikan demokrasisi kisvesinde kitle ve tüketim toplumu oluşumu Doğu totalitarizmlerinin dayattığı baskıcı erki merkezileşmeden ama aynı şiddette yığınlara uygular.

Diğer yandan romandaki yabancılaştırmış karakter olarak Karen’in bu tecrübeyi televizyon aracılığıyla edinmesi romanda kitlesel iktidar ve imaj politikaları açısından başka bir açılımın altını çizer. Karen vaktinin çoğunu televizyon izlemeyle öldürerek ekran karşısında pasif bir alıcı konumu teşkil eder. Kalabalıklara hitap edip kitle üreten bir aygıt olarak televizyonun kitlesel eylem ve yığın görüntülerini yayınlaması metaforik olarak izleyiciyi de bu kalabalıklara dahil ettiğini anımsatır. Aslında teknik olarak imajların yeniden üretimi (mechanical reproduction) ve sonsuzca yinelenmesi çağında televizyon izleyicisi de seri üretilen görüntüler gibi ekran karşısında uygun bir rolde yeniden üretilmiş olur.

İzleyicinin bu yeniden üretimi insani duyuların dolayımınarak görüntü tüketimine dönüşmesine, feci olanın banalleşmesine ve dolayısıyla şiddetin estetikleşmesine yol açar; ve bu yüzden tam anlamıyla kitlesel bir anestezi sağlar³. Televizyonun kendisi bir tahakküm metaforu haline gelir ve bir araç olarak görsel medya mesajın kendisine dönüşür. Başka bir ifadeyle, “televizyonda gösterilen şeyler, özleri korunmuş olsun olmasın, oldukları halden başka bir şeye çevrilmiştir”⁴ ve bu bağlamda televizyon izlerken televizyonun gösterdiği şeyi değil bir bakıma televizyonun kendisini izleriz.

Romanda kitlesel kimlik duygusunun üretimi ile fotoğrafik imajın kitlesel üretimi arasındaki bağı kuran diğer bir unsur DeLillo’nun roman cildine eklediği insan yığınları fotoğraflarıdır. Metnin ana bölümlerini birbirinden ayırmaya yarayan bu fotoğraflarda Yankee Stadyumu’ndaki Moon tarikatı düğünü, Hillsborough stadı faciası, dev Humeyni posterı önünde cenaze töreni yapan kalabalık ve Beyrut’ta eline silah verilmiş direnişçi çocuklar resmedilmektedir. DeLillo’nun bu sahneleri birer fotoğrafla somutlaştırmak istemesindeki sebep sahnelenen her resmin roman akışı içinde imaj politikaları ile ilişkisinin kurulacak olması ve böylelikle fotoğraflardaki insanların da seri-üretim tabi tutulduğu imasının sezdirilebilmesidir. Bu anlamda romandaki diğer fotoğraf imgelerine bakmak metnin bu ilişkiyi nasıl kurduğunu açığa çıkaracaktır.

Mekanik yeniden üretim yoluyla seri imaj çoğaltımının temel pratiği romanda Andy Warhol’un pop-art eserlerinin yaratım tekniği ile örneklenmektedir. Anlatının farklı yerlerinde Warhol’un seri yeniden-üretim çalışmaları (röprodüksiyon) dikkati çeker. Bu çalışmalar insan resimlerini nesne düzeyinde seri çoğaltıma tabi tutar. Ayrıca farklı nesne ve kimselere ait görsel detayları birbirinin üzerine bindirip kolajlar üretir. Kısacası özgün ve biricik sanat eseri olan resim basit ve çoğaltılabilir kültür nesneleri olarak tüketim metalarının düzeyine iner. Tek ve benzersiz olanı tüketim nesnesi düzeyinde çoğaltarak özgünlüğünü yok eder.

³ Kevin Robins, *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*. çev. Nurçay Türkoğlu. (İstanbul: Ayrıntı, 1999) s. 190-191.

⁴ Neil Postman *Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. çev. Osman Akınhay. (İstanbul: Ayrıntı, 1994) s. 130.

Scott'un bir kitapçıyı gezerken Warhol'un eserlerine göz gezdirdiğinde edindiği izlenim bize bu yeniden üretim tekniğinin özüne ilişkin ipuçları verir:

Yürümeye devam etti ve sonunda kendini başkan Mao'nun görüntüleri ile dolu bir odada buldu; fotokopi Mao, ipek panoda⁵ Mao, duvar kâğıdı Mao ve sentetik polimer Mao. Desenli duvar kâğıdından, büyük bir yüzeyin üzerine bir dizi ipek pano yerleştirilmiş, başkanın yüzü burada kaynak fotoğraftan neredeyse tamamen uzaklaşmış,⁶ hercai menekşe morunda görünüyordu. Tarihten bağımsız eserler⁷ her zaman Scott'un ilgisini çeker onları ferahlatıcı bulurdu. Bu resimleri görmeden önce Mao'nun asıl anlamını fark etmiş miydi? (29).

Romana adını veren Mao II işte bu seri Mao röprodüksiyonlarıdır ve birkaç farklı metinsel düzeyde anlatının seri imaj çoğaltımı çağına olan duruşunu belirler. Bu anlamda imajların teknik olarak kitlesel üretimi ile insan kitlelerinin üretimi birkaç bakımdan örtüşür. Öncelikle sanat yapıtının teknik ve mekanik bir üretim süreciyle elde edilmesi insan kalabalıklarının mekanik rutinlerinde yansıma bulur. Bunun en güzel örneğini yine Yankee Stadyumu'nda görürüz. Romanın anlatıcısı bu düğün törenini şu kelimelerle betimler: “Kolay inanırlıkla ateşlenen bir birimdiler, hazır deyimlerden oluşan bir dil konuşuyorlardı. Bütün her şey, bilinebilenlerin tümü, doğru kopya edilen, tekrarlanan ve ezberlenen birkaç basit formüle indirgenmişti. Canlılarla kurulan mekanik düzenlerin dramı da işte buradaydı” (15). Bu yüzden kitlelerin temel toplumsal unsur olduğu böylesi bir toplumda sanat eseri de kitlesel üretimle çoğaltılmış kitle sanatı olmak durumundadır ve Warhol'un metindeki varlığı bu ilişkiyi kurar.

⁵ Özgün ifade: “silk-screen”

⁶ Özgün ifade: “floating nearly free of its photographic source”

⁷ Özgün ifade: “work that was unwitting of history”

İkinci olarak, yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Warhol'un bu eserlerinde özgün tarihsel bağlamından koparılmış imgelerin çoğaltımı yoluyla üretilen estetik ürünler hem üretim tekniği hem de kitlesel tüketim açısından artık birer meta biçimine (commodity form) dönüşmüşlerdir. İlk olarak Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı ünlü makalesinde irdelediği gibi bu estetik nesnelerin asıl özelliği geçicilik ve yinelenebilir olmalarıdır. Böylelikle estetik nesne tüm diğer kullanım nesneleriyle "nesnelerin tümel eşitliği" (interchangeability) düzeyinde denk hale gelir⁸. Ek olarak, Benjamin'in tespitine göre, seri üretim tekniği yeniden üretilmiş olan yapıtın özel atmosferini (aurasını) zedeler; yeniden üretilen eseri ve eserin resmettiği imgeyi de gelenek bağlamından kopararak eserin tarihsel tanıklık görevine son verir (Benjamin, 2002: 55). Böylece imaj kendi tarihsel göndergesinden (referent) koptuğunda gerçeklikle belirtisel (indexical) ilişkisini yitirir ve yalnızca kendini temsil eder hale gelir (Robins, 1999: 79). Bu anlamda başkan Mao röprodüksiyonlarına denk bir başka örnek Karen'in bir sanat galerisinde gördüğü *Gorby I* adlı çalışmadır. Bu eserde dönemin Sovyetler Birliği başkanı Mikail Gorbaçov'un resmi üzerine Marilyn Monroe resmi bindirilerek bir kolaj üretilmiştir. Her iki karakterin de tarihsel özgünlükleri kolajın şimdiki zamanına hapsolmuştur. Bu figürlerin mekanik üretim yoluyla tarihsel arkaplanlarından soyutlanmaları da romanın genelinde politik bilincin mümkünlüğü ve tarih bilinci olmaksızın demokratik idealin imkânının sorgulanmasına yol açar ki bu konu aşağıda irdelenecektir.

Romanda Warhol'un sanatı ile ilgili düşündürülen bir üçüncü nokta da eserlerinin modern özne üzerine hangi yorumu getirdiğidir. Jean Baudrillard *Kusursuz Cinayet* adlı eserinde Warhol'un görsel malzemeye arzudan yoksun, estetik üstü modern bir fetişizm kattığını savunur ve onun sanatını makine metaforuyla anlatır: "Warhol'unsa kendisi bir makinedir. Gerçek mekanik değişim onda gerçekleşmiştir. Başkaları, [sanat eserinin gerçeği temsili bakımından] yanılsamayı gerçekleştirmek için tekniği kullanır.

⁸ Walter Benjamin, *Pasajlar*. çev. Ahmet Cemal. (İstanbul: YKY, 2002) s. 57.

Warhol, bize, bugün resmin yanılsamasından çok daha üstün olan tekniğin katıksız yanılsamasını – temel yanılsama olarak tekniği – sunar”⁹. Warhol’un eserlerinin odak noktasına oturan yapaylık kavramı onun Campbell’s çorba kutularıyla başkan Mao’nun resimlerini üretim tekniği bakımından aynı sürece dahil etmesinde kendini açığa vurur. Seri üretime tabi tutulduğu düzeyde çorba kutusu ile Mao arasında estetik olarak bir fark kalmaz. Baudrillard sanat eseriyle estetik nesne arasındaki bu yapaylık ilişkisini çağdaş öznenin çözülüşüyle ilintilendirir: “Warhol’de her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir” [*metinde aynen*] (Baudrillard, 1998: 96). O halde yeniden-üretim çağında sanat eseri özerk özneye hitaben yapılmış değildir; bilakis nesnenin kendini çoğaltması anlamında türetilmiştir. Karen ile aynı sergide karşılaşan Brita Nilsson yıllar önce Warhol’u bizzat fotoğrafladığını ve şimdi bu resmin röprodüksiyonlarının Madison Caddesi’ndeki bir sergide bin bir biçimde çoğaltılarak sergilenmekte olduğunu anımsar: “Tuval üzerinde Andy’nin görüntüsü. Masonit, kadife, kâğıt ve asetat, metalik boya, ipek pano mürekkebi, karakalem, polimer, altın varakla Andy, ahşap, metal, vinil, pamuk polyester, boyalı bronzda Andy, kartpostallarda ve kâğıt poşetlerde, fotomozaiklerde, çoğul karelerde, çıkartmalarda, polaroid baskılarda Andy” (132). Böylelikle Brita, Warhol’u tıpkı onun Mao’yu ürettiği gibi yeniden üretir ve Warhol kendi açtığı çığır içinde bir ikona dönüşür. Kısacası Warhol görüntülerin ve imgelerin katıksız ve boş biçimi olarak anlamdan arınmış modern bir ikondur (Baudrillard, 1998: 94). Tüm bu süreç sonunda gerçekleşen şey öznenin özne-nesne diyalektiğinin dışına çıkarak bireyselliğini yitirmesidir:

⁹ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*. çev. Necmettin Sevil. (İstanbul: Ayrıntı, 1998) s. 93.

Çağdaş birey asla kopyaları olmadan yapamaz. . . Artık gerçek anlamda bireyden bile söz edilemez. Bireyselleşme, bir özne-nesne dinamiğinin altın çağı içinde yer almaktaydı. Gerçek anlamda görünmez olduğunda ve böylece kusursuz biçimi gerçekleştirdiğinde, bir başka deyişle baş döndürücü ve özgöndergeli [self-referential] olduğunda, artık bireyden söz edilemez; ancak Aynı'dan ve Aynı'nın hipostazından söz edilebilir. . . Kimliğin metastazı (Baudrillard, 1998: 147).

Brita Maocu terörist örgütle röportaj için Beyrut'a gittiğinde duvarlarda gördüğü Coke II logosunu Mao önderliğindeki Çin Kültür Devrimi sırasında asılan posterlere benzetir. Mao II özgün Mao karakterinin imajının yeniden üretilip çoğaltılmasına işaret ediyorsa Coke II de piyasadaki Amerikan menşeli bir tüketim nesnesinin fetişleşmiş imajıdır. Bu durum hem kapitalist iktidarın hem de komünist iktidarın özgür bireyleri kitlelere dönüştürmek suretiyle kendilerini egemen kıldıklarına dair önemli bir yargı içerir. Örnekler çoğaltıldığında bu yargının romanın temel savlarından biri olduğu görülür. Ömer, üzerinde kola şişeleri resmedilmiş bir tişörtle dolaşmaktadır. Benzer şekilde terörist grup lideri Ebu Reşit de grubundaki çocuklara kimlik ve aidiyet kazandırmak için onlara kendi resminin basılı olduğu tişörtler giydirebilir. Bu imgelerin toplamı seri üretilmiş bir imajlar havuzu oluşturur ve gösteri toplumunun temel dinamikleriyle iktidar arasında bir tür bağ kurar. “Gösteri, metanın toplumsal yaşamı *tümüyle işgal etmeyi* başardığı andır” (Debord, 2006: 52) ve bu anlamda geç kapitalist dönem toplumu “metanın kendi yarattığı bir dünyada kendini hayranlıkla seyrettiği gösteri toplumdur” (Debord, 2006: 58).

DeLillo 1993 yılında Maria Nadotti'ye verdiği bir röportajda fotoğrafik imajın kendi içinde bir kalabalık mantığı barındırdığını söyler¹⁰. DeLillo'nun romanında bahsi geçen tüm fotoğraf öğeleri ve seri üretilmiş imajlar bu mantıktan hareketle kitlelerin iktidar altında konumlandırılmasını imler. Aynı stratejiyi romanda Doğu totalitarizmlerinin de izlediği görülür. Kültür devrimi sırasında Mao'nun kendi resimlerini meydanlara astırması ve Humeyni'nin cenazesinde insanların dev bir Humeyni posterı altında toplanmaları buna örnek verilebilir. Sonuç olarak endüstri-sonrası Batı toplumu romanda doğu despotizmi olarak lanse edilen iktidar biçimini gösteri toplumu içerisinde kendine uygun bir tarzda yeniden üretir.

III. Medya Gösterileri Çağında Yazar ve Terörist

DeLillo'nun eserinin bireyin toplumdaki pasifize edilmiş rolünü sorgulaması aynı zamanda entelektüel bir birey olarak yazar figürü üzerine de eleştirel bir bakış getirir. Bireysel tecrit ile yığınlara katılım arasındaki ikiliği tıpkı Karen gibi şiddetli bir düzeyde yaşayan diğer bir karakter de romancı Bill Gray'dir. An itibarıyla kendi köşesine çekilerek kültürel alandaki baş döndürücü üretim ve kopyalama hızından kendini itina ile uzak tutan yazar bir zamanların en çok satan ve popüler yazarı olarak tanınmasına rağmen son yirmi üç senedir son romanı üzerinde çalışmakta ve yayın yapmamaktadır. Aslına bakılırsa bu durum onun bir tıkanma sürecine girmesinden değil, aksine bilinçli bir tepki olarak bitmiş durumdaki son romanını dolaşıma sokmak istememesinden kaynaklanmaktadır.

Bill'in bu tepkisinin önemli bir nedeni görsel medya ve popüler basın tarafından gördüğü ilginin onun bir yazar olarak sanatçı kimliğinin önüne geçmesi ve hatta bu görevini mesnetsiz kılmasıdır.

¹⁰ Maria Nadotti, "An Interview with Don DeLillo", *Conversations with Don DeLillo*, der. Thomas DePietro. University of Mississippi, Jackson, 2005,

Özgün Alıntı: "The photographic image is a kind of crowd in itself, a jumble of impressions very different in kind from a book in which the printed lines follow one another in a linear order" (Nadotti s. 110)

Bu bakımdan, sanatsal üretim ile popüler teşhir arasındaki kutuplaşma ve öz itibariyle olan uyumsuzluktur onu bu denli çekinik yapan. Çünkü yazarın boyalı basında bir şöhret (celebrity) olarak lanse edilmesi yazarın bir entelektüel olarak egemen iktidar biçimlerini eleştirmesine mani olmanın yanında onu egemen kapitalist kültürün bir parçası haline getirir. Bu yazarın da hâkim kültürdeki diğer görsel imgeler içinde köksüz bir imaj haline gelmesidir. Bill Gray bu sebeple çok uzun yıllardır basına fotoğraf vermekten kaçınmakta ve herhangi bir görüntüsünün sızmasına engel olmaktadır. Gray'in görsel medyaya ve egemen imaj politikalarına karşı duruşu romanda çok açıkça ifadesini bulur: "Görüntülerin dünyası kokuşmuştur, işte size yüzünü gizleyen bir adam" (42). Kendini görsel dünyanın aynılaştırıcı ve değer bakımından indirgeyici düzleminden ayrı tutan yazar Gray için bu gizlenme kutsalın alanına adım atmak anlamını taşır: "Bizim dünyamızda ise biz fotoğraflarla uyuyoruz, onları yiyoruz, onlara dua ediyoruz ve hatta onları giyiyoruz. Yüzünü göstermeyen yazar da . . . Tanrı'nın hilesine başvuruyor" (42). Fotoğrafın da egemen kültür aygıtlarınca kalabalıklarla aynı mantık ve yöntemle üretildiği hatırlandığında yazarın bu geri çekilme edimi aslında kitle toplumundan da bir kaçışın belirtisidir.

Öyleyse nedir yazarı Brita Nilsson'a poz verip resmini yayınlattırmaya ikna eden etmen? Şüphesiz ki yazarı buna iten yalnızca mütemadiyen saklanmaktan sıkılması ya da bu inziva için ödediği bedelin yüksek olması değildir. İşin aslı kültür endüstrisi ve görsel medyadan bu denli uzun bir süre kaçabilmek ironik olarak Gray'e bir kült değeri kazandırmıştır. Yazar artık eserlerinden çok ortalıkta görünmemesi ile tanınır hale gelmiştir. Bunun da sonucu itibariyle yazarın medyaya fotoğraf servisi yaptığında getireceği şöhretten aşağı kalır yanı yoktur. Bu sebeple istemeden de olsa yaratılmasına katkıda bulunduğu ve görüntü dolaşımından kaçması ile beslenen bu şöhret-yazar kültürünü sona erdirmek için Gray kendince görsel basının taktiklerini kullanmak ister. Brita'ya yaptığı itirafla bunu şöyle ortaya koyar: "Kanımcı kendi yaptığım bütünsel anıtı yıkmak için bu resimlere benim senden çok ihtiyacım var" (50). Gray'in amacı, elinde olmadan yarattığı bu gizemi, medyanın olağan biçimlerini kullanarak ve banâl olanın düzeyine inmeye razı olarak, en azından bir miktar hafifletmektir.

Görüldüğü gibi her ne kadar kararlı bir şekilde dirense de yazar görüntü kültürünün taktikleriyle çepeçevre sarılmış ve ona bir anlamda mağlup olmuştur. Her halükarda çağdaş imaj politikalarına bağımlı hale gelmiş ve onları hesaba katmadan hareket etmesi imkânsızlaşmıştır.

İmaj teknolojilerinin etkisi altındaki çağdaş kültür pratikleri kapitalizmin meta-estetliğini yansıttığı kadar kamusal alan üzerinde dolaylı bir denetim gücü de taşır. Kevin Robins'in belirttiği gibi bu görüntü politikaları “dünyanın görsel olarak kuşatılması, manipülasyonu ve denetimi için daha geniş kaynaklar sağladığı ölçüde değer kazanmaktadır” (Robins, 1999: 23). Romanda imaj çağının temel unsurlarından birini teşkil eden görsel bir araç olarak fotoğraf Robins'in belirttiği kuşatma mantığını kısmen kendinde taşır ve resmettiği unsur ile dolaylı olarak bir denetim ilişkisi kurar. Susan Sontag da benzer biçimde fotoğrafı resmedilen unsurun bir uzantısı ve onu bir ele geçirme biçimi olarak görür; bundan hareketle fotoğraf sayesinde resmedilen obje ve olaylar üzerinde tüketicinin tüketim nesnesiyle ilişkisine benzer bir ilişki kurulduğunu iddia eder¹¹. Romanda yazar ile temel ilişkisini bir yönüyle fotoğraf üzerinden kuran görüntü politikaları Brita ile Gray ilişkisinde somutlaşmaktadır. Kariyerinin bu bölümünde profesyonel olarak yazar fotoğrafları çeken Brita'nın Bill'in fotoğrafını çekmesi ve Bill'in de bunu taktiksel olarak kabulü de bu ölçüde çağdaş imaj politikalarının ne denli kapsayıcı ve güçlü olduğunu örnekler.

Bill Gray'in romanını yayımlamak istememesinin ikinci ve en önemli sebebi de yayıncılık endüstrisinin yazarlarla olan sorunlu ilişkisidir. Buna göre yayıncı şirketler yazarlara birer kâr aracı olarak bakmaktadırlar. Gray'e göre diğer metalar gibi yazarlar da seri üretime tabi tutulmaktadırlar. Özellikle Warhol'un seri üretilmiş röprodüksiyonları sayesinde sanat ve sanatçı tanımlarını çözülmeye uğratması gibi yayıncılık endüstrisi de yazarları benzer bir mantıkla çoğaltarak onları yaratıcılık ve entelektüel sorumluluktan uzaklaştırır. Yazar figürü endüstri tarafından özgül değeri olmayan ve birbirinin yerini kolayca alabilecek küçük ürünlere dönüştürülür.

¹¹ Susan Sontag, *On Photography*. (New York: Picador, 1977) s. 155.

Eski yayıncısı ve editörü Charlie Everson'un bir mesajını kendisine ileten Brita'ya şöyle sitem eder Bill Gray: "Görüyorsun, her zaman yeni yazarlar var. Onlar da köşedeki bürolarında oturup başarısız kitaplar hakkında asla kaygılanmak zorunda kalmazlar, zira her zaman yeni gelen bir yazar, yepyeni bir heyecan vardır. Onlar yaşarlar, bizse ölürüz. Son derece dengeli bir durum" (52). Yazarın bu seri üretilme durumu ne kadar bir zenginlik ya da demokratik bir çeşitlilik düşüncesini çağrıştırıyorsa da aslında daha sinsi bir plana hizmet etmektedir. Egemen kültür yazarın entelektüel bir direniş figürü olmasını yazar çeşitliliği olgusunu adeta sonuna dek şişirip atıl bir noktaya getirerek engeller: "Onlar ne kadar çok kitap yayınlarsa biz de o kadar zayıf duruma düşüyoruz. Endüstriyi çalıştıran gizli güç, yazarları zararsız hale getirme içgüdüsüdür" (52). Bu yüzden Charlie Everson'un ısrarcı tekliflerine rağmen Gray elindeki bitmiş romanı ona yayınlanması için bir türlü göndermez.

Yazarın şöhrete ve edebiyatın da bir iş koluna dönmesinin yanı sıra DeLillo'nun eserinde sıkça altı çizilen diğer bir sav da imaj endüstrileri çağında yazılı anlatı olarak romanın görsel anlatılar tarafından gölgede bırakıldığıdır. Tüketime daha uygun bir biçim içermesi ve kitlelere daha çabuk ulaşabilmesi anlamında medya anlatıları ve görsel metinler yazılı metinlere oranla endüstri tarafından daha çok desteklenen kültür ürünleridir. Bill Gray görsel anlatıların hem nitelik hem de nicelikçe genel anlamda yazılı metinleri ve özelinde de romanı nasıl saf dışı bıraktığını şu sözlerle Brita'ya anlatır:

Çevremizdeki her şey yaşamlarımızı film ya da fotoğraf üzerindeki son bir gerçeğe doğru yönlendirmeye eğilimli. Bir taksinin arkasında iki sevgili kavga ediyor ve olayın içindeki soru şu; kitabı kim yazacak ve filmde sevgilileri kim oynayacak? Herşey kendi abartılmış uyarlamasını arıyor, ya da başka şekilde ifade etmek gerekirse, tüketilene dek hiçbir şey var olmuyor. Ya da gene bir başka deyişle, doğa kendini görüntüye bıraktı (49).

Görüntünün temel ifade biçimi haline geldiği çağdaş Amerikan kültüründe elbette ki romancı da medyadan bağımsız düşünülmemekte; ya eserlerinin televizyon için adaptasyonu yoluyla ya da doğrudan senaryo yazarak görsel medya kültürüne katılımı beklenmektedir. Gray şair Jean-Claude Julien'i ve onu kaçıran örgütü bulmak için Beyrut'a yola çıktığında feribotta bir grup veteriner ile birlikte akşam yemeği yer. Roman yazarı olduğu öğrenildiğinde kendisine sorulan soruların çoğunluğu hiç filme çevrilen kitabının olup olmadığı ve bir yazar olarak televizyon programlarına katılıp katılmadığı yönündedir. Yazarın asli işlevi olan yazılı anlatı üretmenin medya ve televizyon anlatıları karşısında kitlelerin talebini nasıl yitirdiği böylece DeLillo tarafından örneklenir. Görsellik kitlelerin sağduyusu haline dönüşmüştür; insanlar görüntüler aracılığıyla düşünür hale gelmişlerdir ve yazılı her eserin geçerlik kazanma ön koşulu görsellikle kayıtlı hale gelmesinden geçmektedir.

Romanda çağdaş toplum tarafından en sık ve en kolay tüketilen bir görsel anlatı türü olarak haberler özellikle belirgin bir vurguya sahiptir. Tekrarlı yapısı ve sansasyonel olana gösterdiği eğilimle adeta yeni bir yazınsal anlatı türüdür haberler ve neredeyse romanın yerini almaya muktedirdir. Bill'in yokluğunda Brita ile yine Bill hakkında konuşan Scott onun haberlerin anlatsal gücü ve görevi üzerine düşüncelerini şöyle özetler:

"Bill, haberlerin bir mahşer gücü halinde ortaya çıkmasının yazarı yuttuğunu düşünüyor," dedi.

"Az çok bana da anlattı."

"Anlam arayışlarımızı eskiden roman besledi. Bill'den alıntı yapıyorum. Büyük dindışı yüceliştii o, dilin, kişiliğin ve arasına rastlanan yeni gerçeğin Latince ayini. Yalnız, çaresizliğimiz bizi daha büyük ve daha karanlık bir şeye doğru yöneltti. Böylelikle, bize hiç aralıksız bir felâket ortamı sunan haberlere döndük. Burada başka yerde bulamadığımız duygusal deneyimleri yaşıyoruz, artık romana ihtiyacımız

yok. *Gene Bill'den alıntı yapıyorum,*
artık ille de felaketlere ihtiyacımız
yok. Yalnızca raporlara, öngörülere
ve uyarılara gerek duyuyoruz” (73-
74).

Scott'un ağzından aktarılan bu ifadeler aslında DeLillo'nun da kendi fikirleridir. Zira Adam Begley'e 1993 yılında verdiği bir röportajda haberlerin yaygın olarak felaket anlatılarına eğilimli olduğunu ve sık tekrarlar yoluyla bunları çok geniş kitlelere ulaştırarak yeni bir dünya anlatısı oluşturduğunu ileri sürer¹². Bu bakımdan sanat aracılığıyla romanda ifadesini bulan temel insani değerler ve deneyimler artık bu yeni anlatı türü tarafından dolaymlanmakta ve dönüştürülmektedir. Okuma kültürünün görme kültürüne dönüştüğü bu çağda, insanlar toplumsal deneyim ve değerleri kendileri oluşturmak yerine gelişmiş kitle iletişim araçları sayesinde hazır bulmakta ve olduğu gibi kabul etmektedir.

Medya anlatıları olarak haberler aslında, Neil Postman'ın deyişiyle, “teknolojik muhayyilemizin bir icadıdır. Daha net bir ifadeyle, bir medya olayıdır” (Postman, 1994: 16). Haberleri iletme eylemi, kitle iletişim aracı olan televizyona biçimsel olarak uygun hale getirilip parçalı, bol tekrarlı ve sansasyon odaklı bir şekle bürünmüştür. Bu yapısıyla günün haberleri günümüz Amerikan toplumunda insanları enformasyon doygunluğu düzeyine getirmiştir. Bu anlamda insanları bilgi toplumunun öznelere yapmaktan öte enformasyon doygunluğu yaratarak liberal demokrasinin özü olan bilgi edinme özgürlüğüne dolaylı olarak ket vurur (Postman, 1994: 151).

¹² Adam Begley, “The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo”, *Conversations with Don DeLillo*. der. Thomas DePietro. (Jackson: University of Mississippi, 2005)

Özgün Alıntı: “TV has a sort of panting lust for bad news and calamity as long as it's visual. . . And they play the tape again and again and again. This is the world narrative, so they lay it until everyone in the world has seen it” (Begley s. 105).

Haberler, Douglas Kellner'in genel tabirle 'medya gösterileri',¹³ olarak adlandırdığı bütünün bir parçasıdır ki medya gösterileri toplumun temel değerlerini oluşturmaya, toplumun iç çelişkilerini sahnelemeye ve nihayetinde de insanların verili olan toplumsal sisteme uyumlarını sağlamaya yarar"¹⁴. Romanda haberler ile örneklenen medya gösterileri esasen yaygın bir iktidar biçimi olarak işlev görmektedir. Haberlerin DeLillo'nun eserindeki bu temsili Debord'un gösteri toplumu anlayışı ile birebir örtüşmektedir: "Gösterinin kökeninde yatan şey, en eski toplumsal uzmanlaşma, yani iktidarın uzmanlaşmasıdır" (Debord, 2006: 42).

Medya gösterisi olarak haberlerin eleştiri konusu yapıldığı bir diğer nokta da demokratik katılımcı birey ve ahlaki yükümlülük kavramlarının arasını açmasıdır. Romanda Scott'un da dile getirmiş olduğu gibi izleyicinin sürekli olarak felaket haberleri ve şiddet görüntülerine maruz kalması bir anlamda duyarsızlaşmaya sebebiyet vermektedir. Şiddet, ölüm ve acı izlenceleri bu anların gerçek deneyimini dışlar ve insanları ahlaki bir tecrit içine sokar (Robins, 1999: 184). Gerçek yaşam deneyiminin ekrandaki haberler ve görsel anlatıların bolluğu yüzünden dışta bırakılması da "kamusal alan ve rasyonel yurttaş" gibi demokrasinin temel kavramlarının altını oymaktadır (Robins, 1999: 125). Gösteri mantığıyla yürütülen haber şovları bireyin ahlaki tepkisini geciktirerek dolaysız ve medyadan bağımsız bir kamuoyu oluşmasının önünü tıkar. Bu durum Debord düşüncesinde ifadesini şöyle bulur: "[Gösteri toplumunda] en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer. . . Gösteri, insanların etkinliklerine tabi olmayan, insanların yapıp ettikleri tarafından ele alınamayan ve düzeltilemeyen şeydir. O, diyalogun karşıtıdır" (Debord, 2006: 41). Ekran karşısındaki bireylerin felaket haberlerini birer görsel gösteriyimişçesine tüketmeleri sonucu oluşan ahlaki tarafsızlığa romanda Karen aracılığıyla ulaşırız.

¹³ media spectacles

¹⁴ Douglas Kellner, *Media Spectacle*, (New York: Routledge, 2003) s. 28.

Televizyonda Ayetullah Humeyni'nin cenaze törenini izleyen Karen üç milyon İranlı göstericinin liderlerini kaybetmelerinin ardından çektikleri derin acıyı hissedebilmesine rağmen bu tarihi olayın televizyon ekranında ne kadar sıradan durduğuna ve ekranın izleyici ile gerçek olay arasında bu denli ahlaki mesafe yaratabildiğine şaşırır:

Karen bunları başka kimin seyrettiğini düşünemiyordu. Başkaları da seyrediyorsa bunlar gerçek olamazdı. Eğer başkaları da seyrediyorsa, milyonlar izliyorsa, bu milyonlar İran'ın o ovasındakiler kadar çoksa bu, yas tutanlarla bir şey paylaştığımız, bir acı, aramızda kurulan bir bağlantı hissettiğimiz, tarihsel bir acıyı duyduğumuz anlamına gelmez mi? . . . Başkaları da bu sahneleri görüyorlarsa neden hiçbir şey değişmiyor, buradaki kalabalıklar neredeler, neden bizim hâlâ isimlerimiz, adreslerimiz ve araba anahtarlarımız var? (182).

Bundan hareketle bir diğer önemli konu televizyon anlatılarının ve medya gösterilerinin tarihle olan sorunlu ilişkisi bakımından demokratik toplum kültürünün zayıflamasıdır. Televizyon ve medya gösterileri şimdiki zamanı esas alan bir kültürün parçasıdır; anlık tüketilen bu gösterilerin geçmiş geleneklerin modelleri ve tarihi bağlam kavrayışı ile organik bağı yoktur. Bu yüzden Neil Postman, imaj politikalarında tarihin oynayabileceği bir rolün olmadığını savunurken “televizyon grameri”nin geçmişe hiçbir alan bırakmadığını ve gösteri politikaları çağında politik söylemin yalnız ideolojik içeriğinin değil tarihsel içeriğinin de boşaltılmış olduğunu öne sürer (Postman, 1994: 149-50). Gösteri toplumu, tarihi ve tarihsel bilgiyi paranteze alarak politik mücadeleyi kökeninden koparır ve gösterinin, yani kapitalist meta kültürüne bağlı imaj teknolojilerinin, hâkimiyetini meşrulaştırır. Debord bu durumu şöyle açıklar: “Gösteri hâkimiyetinin ilk hedefi, tarihsel bilgiyi genel anlamda yok etmektir. . .

Gösteri, insanların olup bitenleri görmezlikten gelmelerini ve yine de anlaşılabilen bir şey varsa bunu derhal unutturmayı büyük bir ustalıklı başarı” (Debord, 2006: 184). Ona göre gösteriler aracılığıyla tarih algısı unutturulup politik bilinç törpüledikçe gösteri egemenliğinin kendi tarihi ve toplumu hangi süreçlerden geçerek egemenlik altına aldığı da unutturulmuş olacaktır. Sonuç itibarıyla çağdaş Amerikan toplumunda tipografik (yazıya bağlı) kültürden gösteri kültürüne geçilmesi demokratik ve sorumlu bireyden cemaatleşme ve politik duyarsızlığa geçişi sağlayarak kamusal söylemin değerini indirgemıştır (Postman, 1994: 39).

İşte gösteri toplumunun tam da bu dinamiklerinden ötürü roman yazarı Bill Gray roman dilini ve bu anlamda son romanını yazma sürecinde kimliğini kaybetmekte olduğundan bahseder Brita’ya:

Ben cümlelerde her zaman kendimi gördüm. Bir cümleyi işlerken sözcük sözcük, kendimi tanımaya başladım. Kitaplarımın dili beni bir insan olarak biçimlendirdi. Doğru dürüst biçimlenen bir cümlede ahlâksal bir güç vardır, yaşama arzusunu anlatır. . Bu kitaptaki cümleler üzerinde de çok uzun ve sıkı çalıştım ama gene de yeterince uzun ve sıkı değil, çünkü artık dilde kendimi göremez oldum (53).

Günümüz yazarı artık kendine ait bir duruş ve duyuş sergileyememekte ve hakim görsel anlatıların önüne geçerek toplum üzerinde etki yaratabilecek gücü kendinde bulamamaktadır. Bill Gray toplumda öncü bir kişilik olarak yazarı son olarak geç modernist dönem edebiyatında ve modernist estetikte görür. Bunun için gösterdiği örnek İrlanda’lı yazar Samuel Beckett’tir: “Beckett bizim duygularımızı ve görüşlerimizi biçimlendiren son yazardı. Ondan sonra asıl iş havada patlamalara ve çöken binalara düştü. Yeni trajik anlatım bu işte” (151).

Modernist roman geleneğinin toplumdaki hakim iktidar yapılarına olan muhalif duruşu, sanat aracıyla dünyayı değiştirebilme ve hatta yaşamı sanata dönüştürme ülküsü Bill Gray'in ait olduğu postmodern dönemde artık roman sanatının bir görevi olmaktan çıkmıştır; çünkü ilerici bir hamle olarak roman sanatı etki gücünü yitirmiştir. Gray'in modernist estetik politikalara olan bu nostaljik öykünmesi onu uzun zaman boyunca romanın temel görevinin daha demokratik bir toplum üretebilmek olduğunu savunmaya itmişse de gerçeklerle eninde sonunda yüzleşmek zorunda kalır.

DeLillo'nun eserinde bu aşamada önemli bir retorik hamle de yazar ve terörist söylemlerinin karşılaştırılmasıyla atılır. Yazarın kültürel tahakküme direnişinin ivme kaybettiği bir çağda benzer bir direniş figürü olarak teröristin yazarın asli işleviyle olan ilişkisi sorunsallaştırılmaktadır. Eserde ilkin bu iki figürün iktidar mekanizmaları ve hâkim kültüre olan dirençleri bakımından eşdeğerli addedilmesi dikkat çeker. Gray'e göre yazar ve terörist tahakkümden kurtulma güdüsünün iki farklı tezahürüdür:

Yazarlarla teröristler arasında garip bir bağlantı var. Batı'da, kitaplarımız biçimlendirip etkileme güçlerini yitirdikçe bizler ünlü putlar haline geliriz. . . Yıllar önce, bir yazarın bir kültürün yaşantısını değiştirmesinin mümkün olduğuna inanırdım. Şimdi ise o alanı bombacılar ve eli silahlılar işgal etti. İnsan bilincinin üzerine baskı yapıyorlar. Hepimiz kitlenin bir parçası olmadan önce bunu yazarlar yapardı (47).

Ancak görüldüğü gibi yazar ve terörist arasındaki bu direniş denkliği teröristin lehine bozulmaya başlamıştır. Romancı ile terörist artık aynı safta değildir çünkü kitleleri etkileme anlamında terörist romancıdan rol çalmaktadır.

Gray bu iki figürün aralarında sıfır toplamı bir oyun¹⁵ oynadıklarını iddia ederek aradaki güç dengesini şöyle ifade eder: “Teröristlerin kazandığını romancılar yitiriyor. Onların kitle bilincini etkileyebilme oranları bizim sağduyu ve düşünce biçimlendiricileri olarak kaybımız demek. Onların temsil ettikleri tehlike, bizim tehlikeli olma konusundaki başarısızlığımız” (151). Yazarların medyaya yenik düştüğü ve gerçeklik deneyiminin kayba uğradığı bu çağda terörist gerçeklik deneyimini şiddet uygulama yoluyla tekrar hissedilir kılmaktadır. Bir bakıma da şiddet yoluyla kendini algılanabilir kıldığı oranda da yazarı etkisizleştiren kültür tarafından kolay kolay sindirilip massedilememektedir. Gray bu konuda teröristi takdirle karşılamaktadır:

*Sanatçı eritiliyor, sokaktaki deli
eritiliyor, basına da aynı işlem
uygulanıp basın şirketleştiriliyor.
Adama bir dolar ver, TV reklamlarına
çıkar. Yalnızca terörist bunların
dışında kalıyor, kültürümüz henüz onu
nasıl öğütebileceğini keşfedemedi.
Masumları öldürdüklerinde kafaları
karışıyor ama fark edilmenin dili,
batının anladığı dil işte bu (152).*

Bill Gray’ın bu tutumunu teröristi ahlâken yücelttiği zannıyla karıştırmamak gerekir. Kitleleri yönlendirebilmek anlamında çağımızda teröristin yazar karşısındaki bu avantajlı durumunu nasıl kazandığıdır Gray’i esasen ilgilendiren. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki bu iki figür tarafından paylaşılan kitleleri etkileme ve baskıcı egemen kültüre başkaldırı güdüsü ortak bir kökene dayandırılana dek takip edilebilir.

¹⁵ ‘Sıfır toplamı oyun’ terimi romanın İngilizce özgün metninde ‘zero-sum game’ olarak geçmektedir. Eserin Türkçe çevirisinde ise bu terim ‘sıfıra sıfır, elde var sıfır bir oyun’ şeklinde yanlış bir karşılıkla verilmiştir. Bu yüzden bu terimi romanın Türkçe çeviri metnindeki karşılıyla değil kendi çevirimizle sunuyoruz. Sıfır toplamı oyun terimi bir oyuna iştirak eden iki taraftan birinin kazancının diğerinin kaybı olduğunu anlatır.

Lentricchia ve McAuliffe *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* adlı ortak çalışmalarında bu ortak itkinin kökenini Sanayi Devrimi dönemindeki aynılaştırıcı ve insanları masseden kültürel ve ekonomik düzene karşı uyanan başkaldırı arzusunda bulurlar. Bu başkaldırı Romantik dönemin edebi vizyonunu oluşturduğu kadar terörizm denen şeyin tohumunu da taşır. Yani edebi anlamda radikal bir ruh taşıyan Romantizm kültürünün politik eylem düzleminde dengi terörizm olarak adlandırılabilir onlara göre. Başka bir deyişle şiddet ve terör olaylarındaki sınırları ihlâl etme arzusu Romantik gelenekten beslenmektedir¹⁶. Çağdaş toplumda ise terörün bu edebi başkaldırısı daha ileri düzeye taşınmasıyla terörist romancıyı ikame etmiştir. Terör eylemi; direnişçi radikal Romantik söylemin, tehdit ögesi ve şiddetin gücüyle kamuya kendini kabul ettirmesi olarak yorumlanabilir: “Terör, kültürel bir etki yaratma şeklindeki edebi hırsın mantıki sonucu ya da düşünme ve eyleme geçmenin kamusal dünyada buluşup bir patlamanın gücüne eriştiği alan haline gelir (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 38). Bu anlamda Gray’ın yaptığı şey Beckett bağlamında öykündüğü Modernist estetiğin Romantik uyanış paydası ile terörist söyleminin Romantik gelenekteki kökenlerini birbirleriyle ilintilendirmektir. Ancak pek tabii ki Gray’ın totaliter rejimlerce desteklenen terörist örgütlere ve onların sahip olduğu baskıcı iç dinamiklere sempatisi yoktur. Zaten *Mao II* adlı romandaki terörist söylemi biraz soyut bir söylemdir zira Lübnan’daki Maocu grubun Batı karşıtı söylemi anti-kapitalist bir özgürleşme nüvesi içerse de aslında örgütlenmeleri ve dünya görüşleri temelinde oldukça baskıcı bir yapı arz ettikleri görülür. Böylece öncelikle aynı kökenden beslenip aynı ideale sahip olduğu iddia edilen romancı ve terörist söylemlerinin romanın ilerleyen aşamalarında birbirleriyle rekabetine tanık oluruz.

Bu doğrultuda Bill Gray yayıncısı Charlie Everson’un teklifini değerlendirerek, teröristlerce rehin tutulan İsviçreli şaire dikkat çekmek amacıyla, Londra’da düzenlenecek olan halka açık şiir gününde şairin şiirlerini okumayı kabul eder.

¹⁶ F. Lentricchia ve J. McAuliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*. çev. Barış Yıldırım. (İstanbul: Ayrıntı, 2004) s. 15-16.

Gray, aynı zamanda düzenlenecek basın toplantısı için, Charlie Everson'un planı dahilinde, terörist Ebu Reşit ile Charlie arasında aracılık yapmak amacıyla Yunanistan'dan gelen ve Ebu Reşit'in Maocu örgütünün sempatizanı olan George Haddad adlı siyaset bilimci bir akademisyenle de buluşur. Bu durum Gray'in bir yazar olarak sorumluluk alma adına girişeceği hem edebi hem de politik bir eylemdir. Çünkü böylelikle etkisiz kılınmış yazar statüsünden kurtulup yazarın bilinç ve sağduyu yaratma görevini icra edecek; bunu yaparken şairin kurtarılmasına yönelik bir adım atmış olacak ve dolaylı olarak da teröristlerle oynadığı sıfır-toplamlı oyunda karşı taraf aleyhine dengeyi değiştirebilecektir. Ancak Charlie bu organizasyonu çok daha kapsamlı bir muhasebe ile ve işin içine kendi çıkarlarını da dahil ederek planlamıştır. Amacı tam bir iki yüzlülük içinde şairin salıverilmesi için çaba sarf ediyor gözükerek aslında medyanın ilgi odağı haline gelmektir. Saf çıkarıcılık güdümündeki bu eylem yazar-yayıncı-medya-terörist dörtlüsünün hepsi için kâr sağlayacak bir eylem olarak tasarlanmıştır Charlie tarafından ve neredeyse şiir gününün asıl amacı olan şairin durumunu kamuoyuna duyurmak önemce son planda kalmaktadır. Charlie bu eyleme Bill'i şöyle ikna etmeye çalışır: "Senin grubun [şiir grubu] basında yer alıyor, onların yeni grubu [teröristler] basında yer alıyor, genç adam [rehine] bodrumdaki hücrelerinden fırlıyor, gazeteciler bir hikâye yakalıyorlar bütün bunların ne zararı var?" (99). Charlie'nin bu tutumunu eleştiren Gray bu sefer Charlie tarafından hem tarihi ve politik romanlar yazmayıp hem de bir yazar olarak tüm politik destek ve cesaretlendirici şamatayı arkasında görmek istemekle ve bu anlamda çelişkili olmakla suçlanır.

Okuma gününün yapılacağı salona bomba konacağını haber veren bir dizi ihbar ve ardından kimin tarafından gerçekleştirildiği bilinmeyen ve kayıpsız atlatılan bir patlamadan sonra planda değişiklik yapılır. Gray, yeni bir hareket planı çıkarmak amacıyla George Haddad'la yeniden görüşür. Aralarında yazarın görevi ve terörün dinamikleri arasında geçen diyaloglar romanda bu iki söylem arasındaki rekabetin doğasını açıkça ortaya koyar. Haddad'a roman sanatı ve yazarın rolü üzerindeki görüşlerini açıklarken bunun Haddad tarafından temsil edilen terörist örgüte nasıl zıt bir güç teşkil ettiğini şöyle açıklar Gray:

*Ben neden romana inanıyorum,
biliyor musun? Çünkü o demokrat bir
çılgılık. Herkes, hemen hemen sokaktan
geçen herkes bir roman yazabilir. . .
Bu o kadar yüce bir şey ki ağzın açık
kalıyor. Yeteneğin, fikirlerin serpintisi.
. . Ve sen bunu yok etmek istiyorsun
(153).*

Haddad'ın savunduğu dava adına meşru gördüğü otoriter yapılanma, tam bütünlük ve koşulsuz itaat karşısında Gray liberal demokrasinin savları olan birey ve bireysel ifade özgürlüğünü savunur. Onun romana yaptığı vurgunun anlamı budur. Ancak Haddad romancının bu iddiasını naif bularak sert bir dille eleştirir: “Ve romancı yeteneğini yitirince demokratik bir biçimde ölür. Herkesin görebileceği bir yerde, dünyanın gözleri önünde, umutsuz düzyazıdan oluşan bir pislik yığını olarak” (153). Şüphesiz bu dokundurma Gray'in durumunu da yansıtmaktadır. Gray daha sonra bu konuşmayı anımsadığında Haddad'a roman sanatının “anlam akışını artırmanın bir yolu olarak karakter yarattığını;” “[g]üce karşılık vermenin ve korku[ya] yenmenin yolu” (189) olduğunu söyleyememiş olduğu için kendine kızar. Önce Charlie'nin sonra da Haddad'ın sert eleştirilerinden de etkilenerek yarım kalan eylemi tamamlamak amacıyla kimseye haber vermeden Lübnan'a giderek rehin şair ile takasını teklif edecektir. Böylece de şair serbest kalırken kendisi de romandaki tek değerli politik eylemi gerçekleştirmiş olacaktır. Ancak henüz Beyrut'a ulaşmadan yolda talihsiz bir kaza sonucunda hayatını kaybetmesi romancıyı tam anlamıyla unutulmaya mahkûm eder. Hayatını kaybettiği feribotta cesedini bulan temizlik görevlisinin Gray'in kimliğini ve pasaportunu alması da bu unutuluşa sembolik bir anlam katar. Aslında Gray, bir romancı olarak hayal kırıklığı yaşamasının da etkisiyle, başından beri bu yok oluşa manevi olarak hazırdır; çünkü o “[b]ütün kalbiyle unutulmayı ist[emektedir]” (203). Bu yüzden onun bu kayboluşu bir bakıma hem kendi istediği bir amaca ulaşması bakımından başarılı sayılmalıdır hem de çağdaş yazarın özgürlük davasına adanmışlığı için önemlidir.

Özetlemek gerekirse, bir demokrat olarak yazar insanları yığınlar halinde tek tipleştiren kültürel ve ekonomik sistemlere karşı çıktığı kadarıyla teröristle aynı damardan beslenir.

Ancak gerek örgütsel yapılanmada benliğin lidere mutlak teslimi, gerek çok sesliliğin reddi ve gerekse paylaşılan totaliter yönetim ideali uyarınca terörist yazara göre zıt kutbu temsil eder. Bu yüzden yazarın sorumluluğu iki kat fazladır. O ilk aşamada gösteri toplumunca sahnelenen sahte demokrasi görüntüsü ile mücadele edip teknolojik-kültürel mekanizmalarca öğütölmekten kaçınacak ve toplumsal etkisini yitirmemeye çalışacaktır. Ardından da otoriter yönetim yanlısı, irrasyonelliğin gücüyle şiddete başvuran ve toplumsal etki hususunda kendisinden rol çalan teröriste karşı demokratik ideali savunacaktır. İşte Gray'in ölümü tüm bu açılardan irdelenince yazarın gösteri toplumunda yerinden edilmesinin romanda tam anlamıyla gerçekleşmiş olduğu görülür.

Peki ama ideallerinde ödünsüz ve direnişinde kararlı görünen terörist söylemi gerçekten de romanda lanse edildiği kadar tavizsiz ve amaç-araç uygunluğu bakımından tutarlı mıdır? Diğer bir deyişle Bill Gray tarafından kültürel tahakküm ve imaj teknolojileri tarafından sindirilmeyip dışarıda kaldığı iddia edilen terörist, romanda gerçekten de bunu başarabilmekte midir? DeLillo bunun pek de Gray'in başta tahmin ettiği gibi olmadığını romanda teröristlerin davalarını kamuoyuna duyurma biçimleri, rehineye gösterdikleri muamelenin niteliği ve teröristlerin kendi imajlarını oluşturma şekilleri üzerinden anlatır.

Terörist eylemcilerin aslında başından beri medyayı eylem planlarının organik bir parçası olarak kullandıkları görülür. Öncelikle Charlie Everson'dan öğrendiğimize göre kaçırdıkları İsviçreli BM çalışanının bir şair olduğunu öğrenen terörist örgüt rehinenin medyatik gücünü kullanmak istemiştir. Bu yüzden ilk iş olarak Charlie'nin yayınevinin Londra'daki ofisiyle bağlantı kurarlar. Yapılan ilk plana göre Londra'da düzenlenecek basın toplantısında rehinenin ve onu kaçıran örgütün hakkında demeç verilip Beyrut'taki rehinenin örgütün onayıyla serbest bırakılacağı Charlie tarafından açıklanacaktır. Göröldüğü gibi örgütün asıl amacı medya olanaklarını kullanarak kendi reklamını yapmaktır. Diğer yandan da terörizmin kitlelere mesajını ulaştırma ve adını duyurma girişimi Batı medyasının temel pratikleriyle aynı mantığı paylaşmaktadır. Haddad'ın Gray'e hatırlattığı şu prensip durumu en iyi şekilde özetler: "Birkaç yıl önce Almanya'da bir Neo-nazi grubu 'ne kadar kötü olursa o kadar iyi' sloganını yarattı.

Bu aynı zamanda batı medyasının da sloganı. Sizler [yazarlar] şu anda hiçsiniz, hiçbir seyircisi olmayan kurbanlar. Öldürülürseniz belki sizi fark ederler” (128). Bu itiraf yazarların etki alanını kaybettiklerini ikrar etmesinin ötesinde Batı medyası ile terörizmin suç ortağı olduklarını da öne sürer. Terörist örgüt medyanın felaket haberlerine olan ilgisini göz önünde bulundurarak şiddet eylemleri düzenlediğinde hem medyanın iştahını doyurur hem de kendi mesajını yaymış olur. Zira şiir gününde basın toplantısı öncesi çıkan olaylar ve medyanın buna ilişkin haberleri rehinenin durumunu kamuya duyurmaktan ziyade terörist örgüt için bir tanınma vesilesi olmuştur. Medya ve terör arasındaki bu simbiyotik (asalakça birbirine bağımlı) ilişki, Kıbrıs’tan Lübnan’a hareket etmek üzere feribot beklerken Gray’in zihninde beliren anlık kavrayışta net bir ifade bulur: “Bir kamera taşıyanlar, bir de silah çekenler vardı ve Bill bunların arasında pek fazla fark göremiyordu” (186).

Şimdiye değin romancı ve terörist ilişkisiyle vurgulanmak istenen konu terörizmin de tıpkı romancı gibi bir anlatı ürettiği ve bu anlatı dinamiği üzerine strateji geliştirdiğidir. Terörist anlatısı da belli bir kitleye davasını tanıtmak, imajını bilinir kılmak ve iletisini yaymak amacı taşır. Terörizmin şiddet ile yazdığı anlatılar belirsizlik ve ürküntü yaratmayı hedeflerler ve bir hedef kitlesine yöneliktirler. Bu hedef kitle terörden bizzat zarar görenlerden öte şiddet eylemlerini izleyerek anlamlandırma çabasındaki insanlardır ve dolayısıyla terörün anlatısı açık ve anlaşılır olmalıdır¹⁷. Bu anlatı tarzının günümüz Amerika’sında romancının anlatısından daha etkin olduğu DeLillo’nun eserinde sıkça tekrarlanmıştır. DeLillo’nun buna ek olarak ortaya koyduğu açılım ise terörist anlatının medya anlatıları ve gösterileri ile paylaştığı ortak noktalarıdır. Ne var ki teröristin medyayı etkin bir şekilde kullanma iddiası teröristi de medyanın hâkim kodlarına ve stratejilerine uymak durumunda bırakır. Bu da teröristin rehine ile ilişkisinde kendini iyice açığa vurur. Batılı medyanın oyununu Batı’ya karşı oynamaya kalkan terörist onu taklit eder hale gelmiştir.

¹⁷ Anthony Kubiak, "Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror", *Studies in the Novel*. 36.3 (2004)
<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5008225241>, 19. 01. 2009

Haddad bunu şöyle açıklar: “Kuşkusuz bu adamın kurtuluşunun yalnızca basının göstereceği ilgiye bağlı olduğunu biliyorlar. Özgürlüğü, özgürlüğünün topluma ilan edilmesine bağlı. İlki olmadan ikincisini sağlayamazsınız. Bu da Beyrut’un batıdan öğrendiği pek çok şeyden bir tanesi” [*metinde aynen*] (127). Bu bakımdan terörist anlatı bir yandan medyayı kendi iletişim kanalı haline getirerek medyanın gizil totaliter gücüne ivme katar ve Batı medyasının totaliterleşme sürecine sembolik bir katkıda bulunur; öte yandan da terörist anlatının kendisi medyaya ayrılmaz bir biçimde bağlanır (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 28).

Terörist örgütün çelişkili tutumunu ifade edebilecek başka bir durum da Ebu Reşit’in Batı değerlerine duyduğu öfke ile Batı medyasına olan bağlılığı üzerinden sezdirilir. Fotoğrafçı Brita bir Alman dergisi adına Beyrut’a örgütle röportaj yapmaya gittiğinde Ebu Reşit Brita’nın kamerası önünde Batı’ya olan keskin tavrını rehine stratejisini açıklayarak ortaya koyar: “Reşit objektife bakıyordu. ‘Sana neden batılıları kilitli hücrelerde tutuğumuzu söyleyeyim,’ dedi. ‘Onlara bakmak zorunda kalmayalım diye. Bize batıyı nasıl taklit etmeye kalktığınızı, kendimizi nasıl olduğundan başka gösterdiğimizi, o korkunç cilayı hatırlatıyorlar’” [*metinde aynen*] (219). Bu açıklamanın ilk çelişkili tarafı Ebu Reşit’in Batı’yı taklit etmekten şiddetle kaçınmasına rağmen kamera önünde poz veriyor olduğunu unutması ve bir anlamda direnişçi lider rolünü kameralara oynamasıdır. Zira anlatısının yayılması için başvurduğu araç yine Batılı basın mensupları ve Batı medyasıdır. Diğer yandan Ebu Reşit’in rehine alma tavrı tamamen medya odaklıdır ve aslında medya asalağı biçimine bürünmüştür. Tıpkı Warhol’un özünden ve göndergesinden soyutlanmış röprodüksiyonları gibi Reşit de rehine fotoğraflarının özünden bağımsızlaşmış serbest dolaşımından medet ummaktadır.

Gray İsviçreli şair karşılığında kendisini Ebu Reşit'e teslim etme fikrini telaffuz ettiğinde Haddad Gray'a işin muhtemel akıbetini açıklayarak bu duruma ayna tutar:

“Azami dikkat çekmek için. Sonra büyük olasılıkla seni on dakika içinde öldürecek. Sonra da cesedinin fotoğrafını çekip en etkin biçimde kullanabileceği ana kadar elinin altında tutacak.”

“Benim fotoğrafımdan daha fazla değer taşıdığımı düşünmüyorlar mı yani?”

. . .

“Ya şu anda uçağa atlayıp eve dönsem ne olur?”

“Rehineyi öldürürler.”

“Ve onun cesedinin fotoğrafını çekerler” (158).

Tıpkı tarihi bağlamından ve özgül niteliğinden koparılan Mao II imajı gibi rehine şair de basına sunulan görüntüleri aracılığıyla gerçek kimliğinden ve varlığından soyutlanmıştır:

Yeni kültürün içine, dünya çapında terör sisteminin ortasına düşmüştü ve ona yeni bir benlik, bir ölümsüzlük, Jean-Claude Julien'in ruhunu vermişlerdi. Çalışan dişlilerin, mikrofilmdeki hayal gibi çizgilerin içinde o dijital bir mozaikti. . . Elektromanyetik dalgalar arasında yitip gitmiş, bilgisayar yumağında bir başka şifre, çözülmesi hiçbir anlam taşımayan cinayetlerden bir başkası olup çıkmıştı (111).

Batı tekno-kültürü altında yabancılaşan yazar karakteri olarak Bill Gray ile rehine Julien'in kaderleri ve yokluğa erişimleri bu anlamda özdeş mekanizmaların etkisiyle gerçekleşmektedir.

Bu aynı zamanda şuna da işaret eder: Medya gösterileri yazarı hangi koşullar altında kısırlığa maruz bırakıyorsa terörist de rehineye aynı baskıcı tavrı göstermekte, fiziksel şiddetin yanı sıra sembolik şiddet de uygulamaktadır. Bu stratejisini de tamamen medyaya borçludur.

Bu anlamda sol bir fraksiyon olarak terörist örgüt her ne kadar Batı değerlerini taklitten kaçınsa da Amerikan kapitalizminin en stratejik silahı olan medya ve imaj politikalarını doğrudan kullanmaktadır. İronik olan yön ise teröristin medyanın avantajını davası adına kullandığını düşünürken aslında medyanın kodlarına teslim olduğunun farkında olmamasıdır. Romanda *Mao II* adlı kolaj çalışmasının resmettiği özgül karakteri bir metaya dönüştürmesi gibi teröristlerin rehine stratejisi de aynı işlemi şair üzerinde uygular: “İşin içinde her zaman pazarlıklar vardır. Rehinelemlerle de öyle. Tıpkı uyuşturucu gibi, silahlar, mücevherler, bir Rolex ya da bir BMW gibi. Biz de tutsağı sağcılara sattık” (220). Bu durumda terör eylemi bir iş sektörüne dönüşmüştür; tıpkı kapitalist piyasanın metanın değişim değerini ön plana çıkarması ve metanın imaj değerini kullanarak reklam yapması gibi teröristler de rehineyi benzer bir mantıkla hem de zıt dünya görüşündeki bir örgüte satabilmişlerdir.

Nihayetinde teröristlerin kendi imajlarını hem oluşturma hem de algılama biçimleri medya dolayımından geçmeden gerçekleşmez hale gelmiştir. Gerek kamuoyunda yarattıkları etkinin gücünü görmek için gerekse kendi rollerine daha iyi adapte olabilmek için teröristler medyayı bir algılama organı olarak kullanmaktadırlar. Terörizm de medyayla olan bu simbiyotik ilişki sonucu bir medya gösterisi haline gelmiştir. Bunu örnekleyen önemli bir durum da, romanın son bölümünden öğrendiğimize göre, Brita’nın artık yazarların fotoğrafını çekmiyor oluşudur çünkü bu anlamını yitirmiştir. Onun kariyerindeki yeni aşama artık terörist fotoğrafları çekmektir ve romandaki terörist-medya ilişkisine yapılan vurgu esas alındığında bu işin parlak bir geleceği vardır. Zaten Ebu Reşit’in örgütündeki elemanlar buna oldukça meyilli olarak resmedilmiştir. Bir basın mensubunun yokluğunda bile kendilerini kamera objektifi gözüyle imaj olarak oluşturabilmek arzusundadırlar.

Jean-Claude Julien kendi hücresinden üst kattaki video kayıt cihazının sesini duyduğunda teröristlerin sürmekte olan savaşı kameraya alıp kendi görüntülerini izlediklerini anlar: “Duyduğu tek anlamlı ses yukarı kattaki videoydu. Sokaklardaki savaşın video filmlerini izliyorlardı. Yıpranmış haki üniformaları içinde kendilerini görmek istiyorlardı; işte bu, sokağın aşağısındaki milislere sinir içinde, durmadan ateş eden bu göz alıcı, uyanık takım biziz” (109).

Medya ve terörizm arasındaki bu ilişkiden şu sonuç çıkarılabilir: Medya ve diğer elektronik anlatı biçimleri algılayan ile algılanan; özne ile nesne; gösteren ile gösterilen¹⁸ arasındaki bağı gevşeterek insan üzerinde sanal olanın tahakkümünü kurar ve böylece de sembolik anlamda totaliterleşir. Kısaca: “Eytışimsel¹⁹ denge bozulduktan sonra, düzenin kendisi bütünüyle terörist olur” (Baudrillard, 1998: 65).

IV. Sonuç

Don DeLillo'nun *Mao II* adlı romanında liberal demokrasinin temel kavramları olan ve yazar figürü tarafından temsil edilen bireysellik, özgünlük ve yaratıcılık unsurlarının çağdaş kapitalist toplumda nasıl değer kaybına uğradığı yansıtılmıştır. Bireysellik kitlesellğe, özgünlük kopyalara, ve yaratıcılık da seri üretime tabii olmuştur. Özgürlükçü bir birey ve demokrat bir kimlik olarak yazar figürü de öncelikle gösteri toplumu terimiyle karşılanan endüstri-sonrası tüketim toplumunun hakim imaj politikaları tarafından etkisiz kılınmıştır. Bunun yanı sıra yazar figürü bir diğer düzlemde de demokrasi karşıtı ve totaliter bir figür olarak terörist tarafından gölgede bırakılmış ve kitlelere bilinç verme potansiyelini kaybetmiştir. Bu anlamda demokratik idealin bu üç temel kavramını kendine ilke edinmiş olan yazarın günümüz Amerikan toplumunda yerinden edilmesi, gösteri toplumunun görünüşte otoriter olmayan ancak gizli bir tahakküm mantığı içeren zaferini vurgular.

¹⁸ Signifier-signified

¹⁹ Diyalektik

Özgürlük ve totaliterlik kutupları arasındaki gerilimi özgür birey ve otoriter politik lider; romancı ve terörist; ve bu anlamda Batı liberalizmi ve Doğu totalitarizmi arasındaki gerilim eksenine yerleştiren DeLillo bu zıt kutupların birbiri içine karıştığını savlamaktadır. Tüketim toplumundaki yığınların otoriter rejimlerdeki homojen insan kitlelerine benzemesi, Doğu despotizmlerinin

Batı görsel kültürü öğelerinden aynen faydalanması, teröristin gösteri toplumunun olanaklarından yararlanarak romancıdan rol çalması ve medyanın totaliterleşmesi romanda bu zıt kutupların birbiri üstüne çöktüğünün belirgin örneklerini teşkil eder. Bu örnekler dolayısıyla, hem ileri Batı kapitalizminde hem de otoriter Doğu rejimlerinde birer ortak payda olarak demokratik ilkedden uzaklaşma ve kamusal alanın mutlak kontrolü pratikleri romanda somutluk kazanmış olur. Özetle romanda bir yandan Amerikan liberal demokrasisinin baskıcı terörist söyleme ve totaliter iktidar rejimlerine açık üstünlüğü gösterilmek istenirken, öte yandan aslında bu demokratik idealin medya gösterileri, kitlesel tüketim ve yığınlaşma süreçleri içinde aynı baskıcı ve totaliter yönetim paydasına sahip olduğu iddia edilmektedir.

Kaynaklar

Ana Kaynak

DELILLO, Don. *Mao II* Simavi Yayınları, 1992.

İkincil Kaynaklar

BAUDRILLARD, Jean. *Kusursuz Cinayet* çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı, İstanbul, 1998.

BEGLEY, Adam. "The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo" *Conversations with Don DeLillo* der. Thomas DePietro, University of Mississippi, Jackson, 2005, s. 86-108.

BENJAMIN, Walter. *Pasajlar* çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2002.

DEBORD, Guy. *Gösteri Toplumu* çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent Ayrıntı, İstanbul, 2006.

KELLNER, Douglas. *Media Spectacle* Routledge, New York, 2003.

KUBIAK, Anthony. "Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror" *Studies in the Novel*, 36.3 2004.

LENTRICCHIA F. ve J. McAuliffe *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı, İstanbul, 2004.

NADOTTI, Maria. "An Interview with Don DeLillo" *Conversations with Don DeLillo* der. Thomas DePietro, University of Mississippi, Jackson, 2005, s.109-118.

POSTMAN, Neil. *Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem* çev. Osman Akınhay, Ayrıntı, İstanbul, 1994.

ROBINS, Kevin. *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası* çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı, İstanbul, 1999.

SONTAG, Susan. *On Photography* New York: Picador, 1977.